

DOI: 10.13957/j.cnki.tcx.2023.04.024

引文格式:

李玲玲. 基于中国画线性语言的传统陶瓷人物雕塑“以线造型”研究——以何朝宗瓷塑观音的线性语言分析为例[J]. 陶瓷学报, 2023, 44(4): 816–822.

LI Lingling. “Modeling with Lines” of the traditional ceramic figure sculpture based on linear language of Chinese painting—Taking the linear language analysis of He Chaozong’s ceramic figure sculpture “Guanyin” as an example [J]. Journal of Ceramics, 2023, 44(4): 816–822.

基于中国画线性语言的传统陶瓷人物雕塑“以线造型”研究 ——以何朝宗瓷塑观音的线性语言分析为例

李玲玲

(佛山科学技术学院, 广东 佛山 528000)

摘要: 传统陶瓷人物雕塑传承中国画的线性语言, 形成了“以线造型”的艺术特色。以中国画的线性语言为参照, 分析其丰富内涵。以明代何朝宗的瓷塑观音为样本, 从线性语言建构造型的意象性、线的书法意味主导造型形式之美、弧线审美阐释瓷塑的情感魅力三个方面对传统陶瓷人物雕塑的“以线造型”进行研究, 并探讨了何朝宗瓷塑之“以线造型”对当代陶瓷人物雕塑发展的启示。

关键词: 线性语言; 传统陶瓷人物雕塑; 以线造型; 意象; 书法意味; 情感

中图分类号: TQ174.74

文献标志码: A

文章编号: 1000-2278(2023)04-0816-07

“Modeling with Lines” of the Traditional Ceramic Figure Sculpture Based on Linear Language of Chinese Painting—Taking the Linear Language Analysis of He Chaozong’s Ceramic Figure Sculpture “Guanyin” as an Example

LI Lingling

(Foshan University, Foshan 528000, Guangdong, China)

Abstract: Traditional ceramic figure sculpture inherits the linear language of Chinese painting and forms an artistic feature of “modeling with lines”. The linear language of Chinese painting is taken as the reference system, where its rich connotation is analyzed. Taking ceramic figure sculpture “Guanyin” of He Chaozong, of the Ming Dynasty, as a sample, the concrete embodiment of “modeling with lines” in traditional ceramic figure sculpture was studied, which three aspects can be summarized, i.e., (i) the image modeling based on linear language, (ii) constructing the beauty of form with calligraphy consciousness and (iii) expressing emotions with curve. At the same time, the inspiration of “modeling with lines” of He Chaozong’s porcelain sculpture for the development of contemporary ceramic figure sculpture is analyzed.

Key words: linear language; traditional ceramic figure sculpture; modelling with lines; imagery; calligraphy consciousness; emotion.

收稿日期: 2022-08-30。

修订日期: 2023-06-02。

基金项目: 广东省哲学社会科学“十三五”规划2020年度项目(GD20XYS43)。

通信联系人: 李玲玲(1976–), 女, 硕士, 教授。

Received date: 2022-08-30.

Revised date: 2023-06-02.

Correspondent author: LI Lingling (1976–), Female, Master, Professor.

E-mail: 739703441@qq.com

0 引言

石鲁先生谈及中国画方法论时曾说过“线化为笔,以立形质、以传神情、以抒气韵,线虽简,然以其抑扬顿挫之变而化众美”^[1]。“线”是中国画的造型手段,“以线造型”深入中华民族的审美心理,构筑了民族化的艺术表达方式及情感结构,在世界艺术史上展现出独具特色的审美风范。自古以来“绘塑不分”,传统陶瓷人物雕塑在中国画的滋养下继承线性语言的艺术基因,奠定了“以线造型”的艺术传统。纵观陶瓷人物雕塑的发展历史,明代何朝宗开创的“何派”瓷塑艺术,以“塑容绘质”的艺术特色,开启了陶瓷人物雕塑划时代的篇章。立体化的“线性”语言与温润尔雅的陶瓷材料之美相得益彰,在形而上的层面昭示着民族的审美与艺术精神。“何派”瓷塑艺术从形式到内涵构筑了一套民族化范式,推动传统陶瓷人物雕塑达到了登峰造极的境界。时至今日,全球化将传统艺术带入了错综复杂的文化背景。文化全球化浪潮之下当代陶瓷人物雕塑越来越偏离民族的艺术语言与价值体系,艺术的民族性岌岌可危。作为被中国画哺育成长的艺术形式,陶瓷人物雕塑的民族化发展尤其要回归“线性”语言的自觉。本文以中国画线性语言为参照系,探索“以线造型”的丰富内涵;以明代何朝宗的传世作品为分析样本,细细品读那些旷世绝伦的瓷塑中所蕴藏的“线性”语言,以古鉴今,以期能在当代陶瓷人物雕塑民族化复兴的漫漫征途中点燃星星之火。

1 中国画线性语言的丰富内涵

1.1 基于线性思维形成意象性造型观

线性思维似乎是我们祖先与生俱来的一种意识,石器时代彩陶上那些稚拙的线性纹饰,向人们展示了古人轻松自如地将身边所见的物象线性化为一种可观的艺术形式的能力。如果说使用简略、粗率的线条是少儿时期在人类认识世界过程中的共性行为,不足以印证中华民族艺术线性意识发端的话,那么战国至秦汉时期的帛画、墓室壁画、画像砖等,已经表现出相当程度的线性思维的自觉。线性意识从简单的轮廓渗透到内部结构,那些优美的线性组合节奏体现了人们利用线性思维对客观物象进行解构与重组的强烈意识。线从认识功能到审美功能,这足以证实中华民族选择了线性的语言,将它从原始的应用上升到独

立的审美特质。魏晋时期的卷轴画在中国绘画史上具有非常重要的历史意义,这个时期的绘画将非线性的物象进一步纳入线性语言的表现范畴,如“云”的创造,古人抓住了它飘忽往复的品性,用“线”进行了“意象性”的再现,将飘渺的物象加工成可视的线性艺术形式。这意味着线性语言能够表现整个可视、可感的世界,标志着线性语言系统基本完善和成熟^[2]。线性语言的发展过程既奠定了传统绘画基本的表现形式,也奠定了其“意象性”的艺术特色。与西方现实主义再现式的艺术观念不同,传统绘画中物象的线性化并不囿于对象的束缚,人们以自由想象从多重维度找寻契合物象神韵与主观情思的形式。古人用“意象”来描述这种客观形象与主观情思融合交织而成的具有某种意蕴的艺术形象。“意象性”足以代表传统绘画线性语言的特质,千百年来,那些复杂的形式演进万变不离其宗,总是根源于线性语言的内核而表现出意象造型的特性。《易经·系辞》云:“圣人立象以尽意。”^[3]道出了意象造型的艺术境界并不是追求物象之真,而是“寻象以观意”^[4],超越对物象形、质、空间等的表述,用艺术语言去表现物象的内在规律、生命活力,述说主体的情感、理想和内在气质。

宋代李公麟发展了一种独特的绘画形式——白描画,标志着中国画的线描发展到最高最纯的境界^[5]。白描用“线性”的视角观察世界,用“线性”思维方式过滤并超越视觉经验,将物象之形转换为一种基于主观意识解读的线性形式。通过线条形、质、经营位置的考量,达到了“不施丹青而光彩动人”的效果。线虽来自物象的轮廓、结构与形体息息相关,但它却不是结构或体积表现的衍生物,而是经过作者的主观情思的注入及艺术加工依据物象的特征与风貌提炼而来,具有高度概括、简练的特性。李公麟的《五马图》被誉为“宋画第一”,精简的笔线用纯粹的线性语言传达出强大的艺术感染力。简洁而流畅的寥寥数笔描绘出五匹形体、神态各异的骏马,特别是从马背到臀胯部的线极其精练,一根线条就足以将膘肥体壮的形体美描绘得淋漓尽致,可谓对线性语言意象造型之美最有力的注解。

1.2 线的书法意味

宗白华认为“引书法入画乃成中国画的第一特点”^[6]。毋庸置疑书法是纯粹的线条美的艺术。潘天寿曾说过,“把书法中具有高度艺术性的线应用于绘画上,就使中国画的线具有千变万化的笔

情墨趣,形成具有高度艺术性的线条美。”^[7]唐代张彦远在《历代名画记》中明确提出了书画同源的主张,他说,“骨气形似皆本于立意而归乎用笔,故工画者多善书。”^[8]共同的工具及行笔技术因素奠定了书法与绘画互通的基础。早在唐代以前,人们就已经关注书法的用笔、形式、意蕴对绘画的启示,探索以书入画丰富绘画的线性语言,及至书法技法、书法精神与绘画语言经历漫长过程而完美融合。从以书入画逐步演进的历程中可以参悟到绘画线性语言不断扩张的形式及内涵。东晋顾恺之以“紧劲联绵”的高古游丝描开创笔法先河。南朝张僧繇依卫夫人《笔阵图》,引书法之“点、曳、斫、拂”入画,用笔讲究起落、停顿,“一点一画,别是一巧”^[9]。唐代吴道子进一步追求书写一样多变的笔法,在绘画中体验“书写”轻重疾徐的节奏。他在《天王送子图》中用线如莼菜条,笔的提按、笔锋使转,赋予线条粗细、刚柔、长短、虚实的变化,极具节奏感和表现力;加之“状若旋风”地自信挥毫,线条笔势圆转、似断还续,展现出“天衣飞扬、满壁风动”^[10]的气势。元代著名画家、书法家赵孟頫的题画诗“石如飞白木如籀,写竹还应八法通”^[11],揭示了元代绘画进一步引进书法精神,从笔法探索上升到依据线的形式、精神对客观物象进行主观创造。李泽厚在《美的历程》中讲道,“从元画开始,强调笔墨,重视书法趣味,成为一大特色。……它表现了一种净化了的审美趣味和美的理想。”^[11]线条脱离对物象形象的依赖,线的形、质拥有了独立的艺术审美价值。如绘画借鉴书法个性化的线性特征,推演出具有丰富审美表现力的“十八描”,使每一根线条都散布着书法的气韵。不仅如此,书法作为一种纯粹的线性艺术形式,摆脱客观物象的负累,专注于自身形式、结构、节律的审美追求,为绘画艺术形式语言的探索开拓了广阔的空间。如,“计白当黑”贯穿于书写过程,这一意识和行为体现了独特的东方美学思想,即“白”是一种“空”的概念,这将空间中的虚无与有形的笔画在运动过程中建立起了相互依存的关系^[12]。书法的结体、章法等布局谋篇的原则,如主宾之序、节奏之美、疏密聚散、开合呼应、“计白当黑”等意匠的惨淡经营,都为传统绘画线性语言挣脱“形”的束缚、自由地以形式美的原则为重新组构艺术形象提供了借鉴价值。线性语言将审美价值基点转移到纯粹的形而上的追求,无数线条错落互生,流出万象之美,创造了中国特有的“有意味的形式”。

1.3 线的审美品质与中国画的精神、情感境界

庄子曰:“天地与我并生,万物与我为一。”^[13]道家将对现实人生理想境界的体认升华为以“天人合一”为基底的艺术精神,并构成了中国艺术精神的主体。传统艺术所追求的境界必然是以充满生机的自然为基础,“乘天地之正”^[14],以展示万物自在自为的生命状态。这也就意味着传统艺术线性语言在探索将物象之形、构转化为线性元素的历程中,始终遵循着阐扬无限的生命活力的价值指引。自艺术萌芽之初,线所表现的就是一种体现天地化育万物的生机,即生命的运动形态。因此,对力、运动、生命活力的崇尚是我们审视传统绘画线条最潜在的审美动机,而这一动机暗暗操控着我们对中国绘画线条视觉呈现形态的要求^[2]。线表现出的“枯”“润”“软”“硬”“钢”“柔”等,都旨在传达对象鲜活的神韵,通过笔法控制使线条达到足以表现客观物象之生命力的程度,因而追求苍劲、圆润、轻隽、饱满、挺括、柔韧等生命品格。黄宾虹在《画法要旨》中总结出“平、留、圆、重、变”的用笔之法^[15]。“五笔”之论对线条提出了如“锥画沙”、“屋漏痕”、“折钗股”、“高山坠石”等的品质要求,自觉地将对自然生命活力特征的认识和把握投射到笔法及线条之形质。

对于艺术创作,唐代画家张璪提出了“外师造化,中得心源”^[16]的理论。所谓“心源”,不仅包含由“心”所悟的艺术之道,还包含了艺术追求的“心性”,即情感。吕凤子在《中国画法研究》一书中写道,“中国画一定要以渗透作者情意的力为基质。”^[17]线性语言不只是描绘客观形态的工具,更是表达艺术主体情感的手段。线除了表现自然生命之道,因主体的心性与艺术体悟之别,笔下之线必然以独具特色的形貌与节奏体现出个性化的生命境界。线融进了艺术家的自我与情感,那些急徐、曲直、刚柔、顺畅或顿挫等丰富的形式,如同“话语”一般,既诉说着物象的生命节奏,又以独特的“语调”抒发着主体的精神气质。“语调”中既渗透着主体参悟人生的痕迹,又饱含了对客观物象当下的情感。如陈洪绶的《钟馗像》用极其古拙质朴的线条描绘人物衣纹,用笔如高山坠石般顿挫有力,在烘托钟馗刚烈不屈的性格特征的同时,行笔走线间似乎又流露出陈洪绶孤傲倔强的秉性。而清代任伯年的《喜从天降》,虽亦为描绘钟馗题材,但任伯年用流畅有力的钉头鼠尾描入画,充满激情的迅急行笔,线条刚柔并济、起讫回旋,为物象形象增添了潇洒、飘逸之姿。

2 何朝宗瓷塑观音之“以线造型”

2.1 基于线性语言建构造型的意象性

传统陶瓷人物雕塑辉映着传统绘画艺术的风格特质,将审美价值体系建立在线性思维与造型观的基础之上,通过“以线造型”的艺术语言表达着民族艺术普遍的审美理想,展现出独特的民族智慧与艺术价值。线作为最主要的造型方式在造型语言中起统率作用,其承载的意象之美更是传统陶瓷艺术追求的审美价值所在。

现藏于泉州市海外交通史博物馆的《渡海观音》(见图1)是何朝宗最负盛名的代表作品。它以刀代笔,以润如玉的陶瓷为媒介,充分展现了线性语言的艺术魅力,堪称“立体化的白描”艺术。《渡海观音》造型语言中的线性元素主要表现为轮廓线、块面转折的视觉再现之线、装饰线、衣纹线等。轮廓线条并非来自现实人物固有之型,却是最能代表观音精神气质的造型要素。轮廓线的提取“以意取象”^[18],在深入体会观音性格特征的前提下,结合线条自身的形式意味,对次要的物象形、质进行删减,以高度凝练的手法取形之大势,伴随着特征的简化与夸张最终形成线性化的轮廓之形。就在李泽厚先生所说的“粗轮廓的整体形象”^[11]中展现出观音造像的圆融与庄严妙相。观音面的开相省略骨骼隆起及肌肉走向的细微琐碎变化,强调形体的整体与浑然。面部以圆方线条归纳出圆润的脸部轮廓。丰满的额头与向下凹陷的眼窝转折之处,形成了一轮形如新月的弯眉。上眼睑低垂,优美的外弧线条塑出细长的丹凤眼。鼻若悬胆,鼻梁挺直,柔圆的线条削减鼻翼的棱角,刻画小巧优美的鼻翼。秀美的唇线、弧形的唇轮共同烘托出满含笑意的樱桃小口。耳朵的塑造充分体现了何朝宗处理复杂造型的线性思维意识,用线性语言精确阐释了“耳厚广大修长轮埵成就”^[19]的菩萨“相好”。简洁流畅的轮廓线塑出长垂及肩的双耳。耳内结构经线性语言的梳理形式简洁化,结构转折线在光影的衬托下呈现出灰度的线型,恰似工笔画的虚线层次,丰富了造型细节又赋予形体装饰感。额头及鬓角的头发分为七缕,匀细的线条清晰地刻出发丝,繁密重复的线条形成了整齐细致极具装饰感的韵律美。观音的衣纹是造型塑造的重点,特别是肩、袖部精美绝伦的造型变化展现出线性语言表现立体物象的独特魅力。肩部省略了结构转折概括为一条富有弹性的内弧形长线,极具张力的线条将佛教的“肩

圆好相”^[20]具体表现为圆柔宽厚的形体。袖口造型繁复,层层堆叠的衣纹褶皱形成错落有致的线条,既整合了衣纹结构又暗合人体动态,圆婉的线条形态表现出衣料的柔软与垂顺。观音踏浪而来,抽象化、符号化的海浪亦由一组组交错的线条构成,灵活生动的线与衣纹的圆转自若相呼应、相协调。《渡海观音》不仅将观音慈蔼、端庄、令人见而生敬的仪态表现得惟妙惟肖,“不染微尘”的纯粹的线性语言之美更是精彩到无以复加。



图1 《渡海观音》 何朝宗

Fig. 1 “Guanyin across the sea” by He Chaozong

2.2 线的书法意味主导造型形式之美

潘天寿先生谈治印时说过:“刀法即笔法。”^[21]这句话用于陶瓷雕塑也恰到好处,借用潘老的话说,即刀之于泥犹如笔之于纸,善塑者必讲求运刀。陶瓷雕塑中线条尤其贵在笔意表现,首先体现为以刀代笔的书写意识及不同塑造手法形成的丰富的线型变化。何朝宗用塑刀界破混沌,塑造出生动的造型,对艺术的感悟传递到手部的灵活妙动,其运刀之力、之势、之意伴随着塑刀的“行迹”物化在陶瓷造型上,运刀“点”“画”间折射出的神采、气韵足以冲击欣赏者的视觉神经,碰撞出心灵的悸动。何朝宗用匀细、紧劲的线条刻画观音的发丝,运刀如“高古游丝描”,虚起虚收,

力如“折钗股”，发丝根根似从肌肉中自然生长出来一般，柔韧、匀洁，且富有蓬勃的生命活力。右前臂及上臂用刻划、雕塑手法塑造了明确的短线衣纹，线条圆转有力，似篆书笔法。起刀刻意停顿构成类似兔耳的衣纹结构，缓慢运刀再到提刀，实起实收，如书法用笔，起笔、收笔均意到笔到，展示了一个完整的运刀的时序走向。不断反复的顿挫和收刀构成的秩序与节奏，激发出一种如同感受书写节奏的心理快感。何朝宗用贴塑法塑造袖口，深深浅浅的衣料褶皱、叠压自然形成了明度不同的虚线衣纹，线条状如兰叶，线型变化丰富，结构转折圆缓，特别是衣角的衣纹如随风舒展，颇得“吴带当风”之势(见图2)。



图2 《渡海观音》衣纹局部 何朝宗
Fig. 2 Clothing lines of the “Guanyin across the sea”
by He Chaozong

《渡海观音》线性语言形式美的锤炼同样显露出书法立意谋篇的意识，充分展现了何朝宗独特的艺术才华。观音衣袖以浑厚、圆润、飘逸的长线衣纹为基调，劲挺的短线丰富了笔法变化及造型语言。线条长长短短、错落有致、虚实有度，形成虚实、主次等多层次对比组合关系，富有韵律、节奏感。《渡海观音》用线意匠经营最妙处莫过于肩部造型的大面积“留白”。清人邓石如说：“常计白以当黑，奇趣乃出。”^[22]留白处有意以适当的“空白”引发观者无尽的遐想。且“空白”与袖口稠密的衣纹交融互映、虚实相生，为作品增添了空灵的“道”的意境。海浪波纹形成了另一组生动活泼的线纹节奏，一簇簇密集排比的旋纹线条交错排列，线条多样化的运动方向烘托出

海水波涛翻滚的动势，与微风轻抚下衣裙之长线舒阔形成了强烈的动与静的对比，衬托出观音安然、平和的心境。这些极具生动韵致的线及线的组合，传达出脱离物象的纯粹形式的美，营造出“超以象外”^[23]的美学意境，我们得以感悟观音脱离凡俗的妙相与风骨。

2.3 弧线审美阐释瓷塑的情感魅力

贡布里希将中国传统艺术解读为一种弧线审美，他曾这样评价中国的雕塑：“都好像是在回环旋转，却又不失坚固和稳定的感觉。”^[24]何朝宗的瓷塑恰如其分地印证了贡布里希所谓的弧线审美。他的瓷塑艺术并不追随生活中的真实，而是用圆满的笔势韵律合乎自然之法。弧线与何朝宗的自我生命体验联系在一起，纯化为联系一切造型的根本要素，所有的细节都被弧线统括。“但是它们并没有歪曲真实的形状，反而把各部分融为一体”^[24]。何朝宗通过塑刀把弧线造型所具有的圆融、含蓄的审美理想赋予他创作的观音，温和、恬静的性格从她方圆适度的脸庞；弯如新月的眉棱；微微上翘的嘴角；饱满的身躯等等弧线之形自然散发。特别是观音那裸露于衣裙外的一足，柔韧的轮廓线条勾勒出菩萨的“足趺高满相”^[20]，微微翘起的大脚趾那富有弹性的美妙线条，在莹白滋润的陶瓷材料的衬托下，散发出富有肌肤感觉的温润，充满了鲜活的生命力。何朝宗的陶瓷人物雕塑常不露手，但他对手的塑造也极尽优美之能事，他在瓷塑《祥云观音》(见图3)中集合了所有手部理想美的想象创造出秀美的手部线条。轮廓线弱化了手指关节结构，简化、夸张成圆润的弧线，手指指尖延伸轮廓的弧线造型之趋势，呈现为向上翘起的形态，虽不合自然真实的样态，但通过线条艺术美的创造，使得如婴儿手指般柔若无骨与纤细之姿呼之欲出。何朝宗的性情与审美理想真实地显露在他创造的瓷塑的艺术品格中。饱满、富有弹性的弧线所造就的丰满、圆润，准确地传达出他对自然生命力的感悟以及关于女性美的理想。在何朝宗用线条着力塑造观音妙相的同时，他对菩萨心怀的虔诚与圣洁的崇敬之情也被作品中纯净的线性语言展露无遗，其艺术感染力足以垂范后世。

3 何朝宗瓷塑之“以线造型”对当代陶瓷人物雕塑发展的启示

二十世纪初，传统文化经历了一段特殊时期，

国力衰落导致民族文化自信渐弱。同时,西方文化加速传播,在这样的时代语境中,艺术家们开始“以西洋绘画改造中国画”^[2]。改良中国画的变革也催生了陶瓷艺术界的“融汇中西”。石湾陶塑名家潘玉书在岭南画派高剑父的影响下,借鉴西方现实主义雕塑的写实手法,增强了石湾人物陶塑造型体积的坚实感与结构、比例的合理性,开创了石湾陶塑的当代程式^[25]。精确的造型消解了传统意象造型与现实之间的距离,但却付出了弱化线性语言的代价,石湾陶塑逐渐疏离了线性语言的意象性以及审美追求。从石湾陶塑大师刘传的代表作品《布袋山人》(见图4)可以窥见当代陶瓷人物雕塑艺术语言的转变。在人物肢体的塑造中刘传运用了写实手法,完全以解剖科学为依据,结构极其准确,特别是那裸露的胸腹部呈现出坚实与真实的体积感。脐窝周围赘肉囤积的细小起伏都详尽地刻画出来,再现了一副大腹便便的形象。《布袋山人》身着传统的阔袍长衫,但与何朝宗观音造像依据线的特性以及形式节律对造型细节进行过滤与加工的线性衣纹不同,《布袋山人》的衣纹体现出体积塑造的强烈意识,作者基于对客观物象的模拟,通过不同朝向的面的起伏折变以及面的空间布局塑造体积,衣纹无论结构还是组织都如写生般真实。刘传的《布袋山人》堪称传神佳作,他运用高超的写实技巧满足了人们与现实经验相联系的审美期待。与何朝宗的瓷塑相比较而言,《布袋山人》形体体积塑造的严谨、理性取代了线性语言的主导地位。线条隐藏于形体之中,线的形态、线的组构成为体积塑造的附属产物,不再拥有独立的意义与审美价值。线条自由生动的表现力、线的节律等线性语言自身的



图3 《祥云观音》局部 何朝宗

Fig. 3 Part of the “Xiangyun Guanyin” by He Chaozong

审美品质;线所承载的情感等等民族艺术语言最富价值的东西都趋以消解。刘传的陶塑是当代石湾陶塑程式化的代表,在造型语言上表现出与西方现实主义雕塑更为深厚的亲缘关系。这一现实让我们不得不深刻地认识到线性语言本体的审美价值、情感个性,以及纯粹的“线”形态赋予的超越客观物象的审美意蕴等在当代陶瓷人物雕塑中逐渐泯灭的危机。



图4 《布袋山人》刘传

Fig. 4 “Sack Hermit” by Liu Chuan

“以线造型”构筑了传统陶瓷人物雕塑的民族性,然而,线性语言在当代的传承并不是一项容易的课题。对传统线性语言缺少深入的认识,导致当代陶瓷人物雕塑艺术语言的高度仍然不能与何朝宗的瓷塑成就比肩。当代陶艺创作者首先普遍缺乏自觉的线性思维与表达意识,无法用线性的视角提取线性元素进而将缤纷的世界重构为纯粹的线性结构;其次,欠缺书法用笔意识或能力造成造型中线条形态单一、线条质素虚弱,对线的组构、节律等审美形式因素认识不够深刻,导致毫无章法的线条堆砌;最后,忽略线的情感与个性表达致使艺术语言苍白无力等等都成为当代陶瓷雕塑“以线造型”的桎梏。不仅如此,西

方现代、后现代艺术五花八门的视觉图式,形形色色的艺术观念和价值取向构成了陶瓷人物雕塑发展的多元化的文化背景。尽管新的图式与观念为艺术家的创作增添了自由驰骋的空间,但不加甄别地吸收对民族艺术造成的消极影响也是显而易见的,诸如以抽象取代意象造型;追逐趣味弱化线的审美品质;甚至以消极、虚妄的观念表达取代传统线性语言感悟生命与情感传导的精神价值观,凡此种种,不一而足。

何朝宗创造的辉煌时代虽然远离我们已经几百年之久,但每当我们沉浸在他的作品之中时,能感受每一根线条都伴随着情感的释放,那些精美的线、精妙的线性语言节律,独具个性的线性语言所传达出的高深莫测的情感、智慧与鲜活的生命活力,仍是我们当代陶瓷人物雕塑孜孜以求的境界。我们无论在线的丰富程度、造型节律的构合能力,乃至智性与情感对形式所应有的注入都需要“以史为鉴”。当然,线性语言并不是一个封闭的系统,线性思维、线的形式与表现方式等方面存在无穷无尽的创新空间,当代基于科学解剖原理的造型方式是传统线性语言的有益补充;现代艺术亦为线性语言寻求新的形式结构提供了灵感,这些探索使我们能够在更宽广的视野、更深层的意义上创新陶瓷人物雕塑的“以线造型”。但所有的探索都应以丰富线性语言为指引,“以线造型”作为陶瓷人物雕塑民族性艺术语言的主体地位不容颠覆。

4 结 语

线性语言经过千百年来不断演化,不但形成了系统、复杂而丰富的艺术表达体系,而且孕育出民族共同的审美心理,在民族艺术发展史上具有无可争议的恒定价值。当今全球化进程势不可挡,认识自我、识别自我是这个时代对当代艺术提出的命运攸关的命题。“以线造型”代表了中华民族以独特的视角认识世界、阐述观念与情感的艺术语言,它是当代艺术抵御文化同质化的本质力量。当代陶瓷人物雕塑应当立足于线性语言,在遵循核心语言规则的基础上深入探索线的书法意味与情感语汇,通过“以线造型”传承并

发展融入血脉的文化信仰,以坚定的文化自信展现出民族艺术的风范。

参考文献:

- [1] 叶坚,石丹.谈艺录——石鲁眼里的艺术[M].西安:陕西人民美术出版社,2017.
- [2] 董文运.中国绘画线性语言之研究[M].太原:三晋出版社,2013.
- [3] 孙鹏昆.中国画“天人合一”思想研究[M].哈尔滨:哈尔滨工业大学出版社,2012.
- [4] 胡雪冈.胡雪冈集[M].合肥:黄山书社,2009.
- [5] 林若熹.中国画线意志[M].北京:中国人民大学出版社,2010.
- [6] 宗白华.宗白华经典作品集:美学的境界[M].北京:文化发展出版社,2017.
- [7] 何炳武.书法与中国文化[M].北京:世界图书出版公司,2012.
- [8] 周积寅.中国画学精读与析要[M].上海:上海人民美术出版社,2017.
- [9] 郑竹三,煦民.线艺一谭[M].杭州:中国美术学院出版社,2013.
- [10] 陈炎,王小舒.中国审美文化史.唐宋元明清卷[M].济南:山东画报出版社,2007.
- [11] 李泽厚.美的历程:插图珍藏本[M].桂林:广西师范大学出版社,2000.
- [12] 王颖.汉字设计中的书写意象[J].包装工程,2016,37(6):17-20.
WANG Y. Packaging Engineering, 2016, 37(6): 17-20.
- [13] 陈鼓应.庄子浅说[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2014.
- [14] 冯友兰.中国哲学简史[M].赵复三,译.成都:四川人民出版社,2020.
- [15] 张赤.从文字起源论浅析黄宾虹书画同源论之精义[C]//安滨,黄学和,朱卫东.观宏探微:中国美术学院继续教育学院教师论文集.杭州:中国美术学院出版社,2016:95.
- [16] 周积寅,耿剑.俞剑华美术史论集[M].南京:东南大学出版社,2009.
- [17] 张曼华.中国画论史[M].南宁:广西美术出版社,2018.
- [18] 余祖球,梁爱莲.景德镇传统陶瓷雕塑[M].南昌:江西高校出版社,2004.
- [19] 陈捷.中国佛寺造像技艺[M].上海:同济大学出版社,2011.
- [20] 赖荣伟.陶瓷工艺雕塑[M].沈阳:辽宁美术出版社,2017.
- [21] 邓白.潘天寿评传[M].杭州:浙江美术学院出版社,1988.
- [22] 陈振濂.书法学 下[M].南京:江苏凤凰美术出版社,2019..
- [23] 宗白华.美学散步:彩图本[M].上海:上海人民出版社,2015.
- [24] 贡布里希.艺术的故事[M].范景中,杨成凯,译.南宁:广西美术出版社,2015.
- [25] 吴斌.传神论对石湾陶塑的影响[J].美术,2017(6):138-139.
WU B. Art Magazine, 2017(6): 138-139.

(编辑 梁华银)